

LESIA stan fundamentalnie
nieokreślony
KHOMENKO

13.03–7.06.2026

G A L E R I A

Arsenal

Wydział malarstwa Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury w Kijowie z pewnością dobrze przygotowywał do bycia malarką. Jednak paradoksalnie bycie artystką wymaga porzucenia utartych ścieżek, nieposłuszeństwa, niezgody, podważania status quo, krytycznego namysłu. I to określa twórczą drogę Lesi Khomenko – członkini R.E.P., najbardziej znanej ukraińskiej formacji artystycznej, znanej właśnie z przekraczania, eksperymentu, bezkompromisowego szukania własnej drogi. Khomenko ostatecznie nie odrzuciła malarstwa – postrzeganego jako najbardziej prestiżowe, ale i tradycyjne, a zatem ograniczające medium – lecz szukała dla niego świeżej, indywidualnej formy, poddając je transformacjom, rezygnując z dwuwymiarowości na rzecz instalacji malarskich, jak też rozważając rolę malarstwa i własną metodę twórczą.

W pracach prezentowanych w Galerii Arsenał w Białymstoku artystka analizuje filmowe i fotograficzne ujęcia pełnoskalowej wojny w Ukrainie, w tym materiały z operacji wojskowych – szeroko rozpowszechniane za pośrednictwem mediów informacyjnych i społecznościowych. Skrupulatnie bada wpływ wojny czy raczej jej śladów na ludzką percepcję. Internet zapewnił ogólną dostępność tych obrazów w trybie natychmiastowym, a zarazem stępił naszą wrażliwość na nie, w pewnym sensie je odrealniając. Khomenko jest zainteresowana rolą świadka i funkcją technologii w tworzeniu dokumentów historycznych. Podchodzi do tego z intelektualnym dystansem, emocje zostawiając po stronie odbiorcy. Ukierunkowanie uwagi przez zastosowanie ptasiej perspektywy, futurystyczne kompresowanie treści krótkiego wideo w jeden kadr zawierający „całą chwilę katastrofy” pozwalają widzowi utożsamić się z bohaterem sceny, z bojownikiem, dronem, poległym. Zabiegi formalne w rodzaju pikselizacji, czyniące przedstawienie abstrakcyjnym, nawiązują do technik ochronnych polegających na maskowaniu obiektów strategicznych, a jednocześnie dobrze oddają kondycję zarówno widzów, jak i bohaterów tych płócien – stan fundamentalnie nieokreślony.

Monika Szewczyk

LESIA KHOMENKO W ROZMOWIE Z DASHĄ ANOSOVĄ

Dasha Anosova: Wspomniałaś wcześniej, że prezentowane na wystawie prace mają charakter zarówno figuratywny, jak abstrakcyjny i że dekonstruujesz w nich postać żołnierza. Czy mogłabyś powiedzieć coś więcej o swoim procesie twórczym?

Lesia Khomenko: Tak naprawdę nie pracuję z samą wojną, lecz z tym, jak dociera do nas zapośredniczona przez Internet. To bardzo istotne rozróżnienie. Kiedy tworzyłam pracę z okopem, nie rekonstruowałam przestrzeni fizycznej¹. Pracowałam z nagraniem wideo trwającym około dwóch i pół minuty i stworzyłam na jego podstawie oś czasu. Wybrałam około dwudziestu kadrów i przygotowałam z nich poziomą kompozycję o długości piętnastu metrów. To raczej dekonstrukcja dokumentu niż konkretnego miejsca. Wzięłam jeden kadr i podzieliłam go na dwie części: jedną połowę umieściłam po jednej stronie, a drugą po przeciwnej, tworząc obraz stereoskopowy. Widz przechodzi przez swego rodzaju membranę i znajduje się w jego wnętrzu. Dla mnie ta praca jest bliższa rzeźbie niż malarstwu, a na jej znaczenie nakładają się wiele różnych skojarzeń. Na przykład oglądana z góry przypomina rozwinięte płótno na szpulach, coś w rodzaju stołu montażowego z rolkami do przewijania filmu.

DA: Szkoda, że tego nie widziałam, choć oglądałam sporo zdjęć wykonanych w takim ujęciu. Ta perspektywa z lotu ptaka przeżywa się w twoim malarstwie. Pracujesz z nią od dawna; robiłaś to jeszcze przed pełnoskalową inwazją. Teraz jednak nabiera ona

zupełnie innego znaczenia. Ostatnio często czytam Weizmana. Na pewno znasz jego słynne rozważania o materialności obrazu i o pikselu jako najmniejszej jednostce światłoczułej matrycy cyfrowej. Farocki też o tym pisał².

LK: Oczywiście, że znam. W pewnym sensie ja również pracuję z archiwami. Tyle że są to archiwa pozbawione dystansu czasowego, rozwijające się w czasie rzeczywistym. Ten dystans pojawia się dopiero poprzez przełożenie na język malarstwa. Bez dystansu nie jesteśmy w stanie zrozumieć tego, co się z nami dzieje, nie potrafimy tego nazwać.

DA: Skąd bierzesz materiały do pracy?

LK: Najczęściej z kanałów na Telegramie, a teraz całkiem sporo także z Instagrama. Bardzo dobrze pamiętam moment, kiedy w sieci zaczęły krążyć nagrania z pola walki wykonane przez drony, głównie Mavic. Pamiętam też, jak szybko popularność zdobyły kanały publikujące wieczorne podsumowania z ich kamer. Te absolutnie brutalne obrazy, kiedy na żołnierza spada granat, a on nie umiera od razu... Wojna w Ukrainie to nie tylko działania na polu bitwy, lecz także media społecznościowe i systemy nadzoru. Tak naprawdę interesuje mnie to, co powstaje, gdy się przenikają³.

DA: Skąd wiesz, że te filmy i zdjęcia nie są fałszywe? Że nie zostały wygenerowane przez AI? Czy w ogóle jest to dla ciebie ważne?

1 Lesia odnosi się tu do pracy „Bitwa w okopie” (Бій в окопі, 2025), instalacji malarskiej prezentowanej na jej wystawie indywidualnej „Dystans wyobrażony” (Уявна відстань) w PinchukArtCentre w Kijowie (2024–2025). Obrazy powstały na podstawie nagrań z kamer, które noszą na sobie żołnierze. Warto dodać, że w ramach programu towarzyszącego wystawie Kathrin Maurer wygłosiła wykład „Oczy na niebie. Sztuka dronów i optyka militarna” (Очі в небі: мистецтво дронів та мілітарна оптика), w którym odniosła twórczość Khomenko do prac Trevora Paglena, Omera Fasty, Jamesa Bridle’a i Mauvish Chishty. W wywiadzie wielokrotnie odwołujemy się do badań Maurer.

2 Eyal Weizman jest architektem i założycielem Forensic Architecture, agencji badawczej działającej przy Goldsmiths, University of London, która wykorzystuje analizę architektoniczną i przestrzenną jako materiał dowodowy w sprawach dotyczących praw człowieka. Tekst, do którego się tu odwołuję, to artykuł Weizmana „Violence at the Threshold of Detectability”, opublikowany w „e-flux journal” nr 64 (kwiecień 2015). Weizman analizuje materialność obrazu na przykładzie sprawy negacjonisty Holokaustu Davida Irvinga, który w 2000 roku argumentował w sądzie, że brak widocznych otworów w dachu krematorium II w Auschwitz-Birkenau dowodzi, iż budynek nie mógł pełnić funkcji komory gazowej. Twierdzenie Irvinga – „nie ma otworów, nie ma Holokaustu” – opierało się na tym, co Weizman nazywa „negatywnym pozytywizmem”, czyli traktowaniu braku dowodu jako dowodu nieistnienia. Sprawa

dotyczyła zdjęć lotniczych wykonanych przez aliantów w 1944 roku, których rozdzielczość nie pozwalała na dokładne ukazanie owych otworów. Pokrewny problem podjął Harun Farocki w swoim przetomowym filmie „Obrazy świata i zapis wojny” („Bilder der Welt und Inschrift des Krieges”, 1988). Pokazał w nim, że wspomniane alianckie fotografie rozpoznawcze, na których uchwycono dach krematorium II, były początkowo analizowane wyłącznie pod kątem celów militarno-przemysłowych, przez co obóz zagłady nie został dostrzeżony, choć znajdował się w polu widzenia. Praca Farockiego ma fundamentalne znaczenie dla zrozumienia, w jaki sposób obrazy jednocześnie ujawniają i ukrywają rzeczywistość oraz jak operacyjna logika patrzenia przez pryzmat działań militarnych systematycznie wytwarza ślepe pola. Zob. Eyal Weizman, „Violence at the Threshold of Detectability”, „e-flux journal” nr 64 (2015); Harun Farocki, „Obrazy świata i zapis wojny”, film dokumentalny, 75 min, 1988.

3 To właśnie połączenie działań na polu bitwy, mobilizacji w mediach społecznościowych, cyfrowej inwigilacji i działań hakerskich składa się na to, co określa się mianem „cyberwojny”. Jedną z najbardziej przenikliwych analiz tego pojęcia przedstawiają Nick Dyer-Witheford i Svitlana Matvienko w książce „Cyberwar and Revolution: Digital Subterfuge in Global Capitalism” („Cyberwojna i rewolucja: cyfrowe podstępny w globalnym kapitalizmie”, University of Minnesota Press, Minneapolis 2019), w której interpretują wojnę cyfrową z perspektywy zarówno marksistowskiej teorii krytycznej, jak i psychoanalizy.

LK: Ma to ogromne znaczenie. Bardzo uważnie sprawdzam, kto je rozpowszechnia. Kilka razy miałam już wątpliwości. Na przykład było takie nagranie z eksplozji, na którym odłamki rozlatywały się jak w scenie filmowej. Wiem już, jak wygląda prawdziwe nagranie z uderzenia drona Shahed lub pocisku balistycznego, gdy ktoś znajduje się blisko. Kamera powinna się trząść, obraz powinien być prześwietlony i rozmyty. Świadkowie sami powinni się przewracać albo uciekać. Tymczasem ten film wyglądał niemal jak namalowany. Czarne fragmenty odłamków miały zbyt precyzyjne trajektorie lotu, a niektóre przelatywały bardzo blisko obiektywu. Całość sprawiała wrażenie raczej narysowanej niż nagranej. Zaczęłam więc to sprawdzać, szukać materiału na wiarygodnych platformach, które weryfikują autentyczność treści. Okazało się, że film pojawił się tylko na kilku kanałach na Telegramie, a potem po cichu został usunięty, więc uznałam, że to bardzo efektowny fake. Byłby z tego piękny obraz, ale go usunęłam.

DA: Niedawno przeczytałam recenzję twojej wystawy indywidualnej w Kijowie. Zaciekała mnie uwaga krytyczki, że twoje obrazy są filmowe, a ich estetyka ma cechy charakterystyczne dla gier. Zresztą sporo ostatnio pisałyśmy o tym, że sama wojna w dużym stopniu przypomina dziś grę komputerową. Armia ukraińska wprowadziła system nagród, który pozwala operatorom dronów i całym jednostkom zdobywać punkty za niszczenie rosyjskiego sprzętu i zabijanie żołnierzy, a następnie wymieniać je na niezbędne wyposażenie. Tymczasem krytyczka napisała, że estetyka strzelanek pierwszoosobowych w twoich obrazach ją „triggeruje”⁴. Co o tym myślisz?

LK: To trafna obserwacja, ale nie odbieram jej jako krytyki. Sami żołnierze montują swoje nagrania zgodnie z estetyką strzelanek, gier wideo. Takim właśnie językiem wizualnym się posługują i nie chcę traktować ich doświadczenia i perspektywy jako drugorzędnych. Wielu z nich w wolnym czasie naprawdę gra w strzelanki. To nie jest metafora. Tak po prostu jest. Jeśli więc estetyka gier wideo przenika do obrazów, to dlatego, że przeniknęła do samej wojny, do sposobu, w jaki ludzie walczący ją przeżywają i przetwarzają, zwłaszcza w przypadku wojny dronowej. Jeśli dystansowanie się pomaga im przetrwać te okropności, to dlaczego mieliby tego nie robić? Czy naprawdę chcemy, żeby byli przez cały czas poważni i pogrążeni w cierpieniu? Wielu ludzi służy w ukraińskiej armii nie

z wyboru, lecz z konieczności. Powiedziałabym raczej, że cywile i żołnierze postrzegają wojnę zupełnie inaczej. Myślę też, że krytyka mojej pracy za odwołania do gier komputerowych wywodzi się właśnie z punktu widzenia cywila, który oczywiście ma do tego prawo.

DA: W dyskursie militarnym interesuje mnie jeszcze coś innego: precyzja przypisywana zdjęciom z dronów. Mówi się, że dzięki dronom obserwuje się zarówno świat widzialny, jak i niewidzialny, ponieważ wyposażone są w podczerwień, obrazowanie termiczne i radary z syntetyczną aperturą (SAR). Zakłada się, że urządzenie to widzi więcej niż jest w stanie zobaczyć ludzkie oko. Tymczasem ty pracujesz z materiałem o niezwykle niskiej rozdzielczości. Zachodzi sprzeczność między domniemaną wszechwiedzą uzyskiwaną dzięki nagraniom z dronów a rzeczywistym obrazem, którego dostarczają⁵.

LK: Perspektywa drona radykalnie zmienia sposób postrzegania postaci człowieka. Tak niewielka zmiana kąta, a od razu pojawia się poczucie obcości wobec ludzkiego ciała. Kamery mają niską rozdzielczość, więc sylwetki wyglądają bardzo abstrakcyjnie. Studiowałam te nagrania klatka po klatce i każda z nich rozpatrywana pojedynczo jest niezwykle abstrakcyjna, a mimo to w wyobraźni odczytujemy ją jako hiperrealistyczną. Uzupełniamy to, czego nie widać. Ruchomy obraz wykonuje tę pracę zbiorczo: każda klatka z osobna niewiele wnosi, ale nagromadzone, w ruchu, stają się nieznośnie wyraźne.

DA: Jak to przekłada się na twoje malarstwo?

LK: Zaczęłam od pracy z archiwami spikselizowanych fotografii żołnierzy, zdjęć z zamazanymi twarzami. To były dość figuratywne prace. Ale im więcej malowałam, tym bardziej zaczęłam wybierać taki język malarski, jaki odpowiadał samemu obrazowi. Wykształciłam pewien protokół pozostawiania śladu malarskiego. W pewnym momencie obrazy zaczęły się dzielić się na fragmenty, rozpadać. Potem nastąpił ważny zwrot: zaczęłam wykorzystywać wizerunki tych samych żołnierzy z nagrań wideo. Stało się to przypadkiem. Nie miałam wystarczająco dużo materiału, więc zaczęłam oglądać nagrania klatka po klatce, żeby znaleźć odpowiedni kadr. I zdałam sobie sprawę, że piksele nakładające się na ruchomy obraz również się poruszają i w pewnym sensie wtapiają postać bezpośrednio w krajobraz.

4 Odniesienie do wnikliwej recenzji Tetiany Kochubinskiej „Real Distance: On Lesia Khomenko’s Exhibition”, opublikowanej w serwisie ArtSlooker (28 stycznia 2026). Kochubinska zauważa, że widz znajduje się w otoczeniu obrazów, w których cielesność wydaje się niemal nieobecna: „widzimy tylko fragment dłoni, broń w zbliżeniu. Motyw ten wywołał we mnie silną reakcję. Nie mogę przestać widzieć w tym obrazie sceny z gry komputerowej Wolfenstein 3D z 1992 roku”.

5 Paradoks wszechwiedzy dronów oraz ich realne możliwości są kluczowe dla tego, co Maurer określa jako „reżim skopiczny” dronów. W artykule „Visual Power: The Scopic Regime of Military Drone Operations” („Media, War &

Conflict” vol. 10, nr 2, 2017, ss. 141–151) analizuje ona trzy tzw. wymiary skopiczne dronów wojskowych: hiperwidzialność, czyli zdolność drona do ciągłej panoptycznej obserwacji; wizualne zanurzenie, czyli ucieleśnione, choć zdalne uczestnictwo operatora w polu widzenia; oraz niewidzialność, czyli zdolność drona do pozostawania poza polem widzenia celu. Wiele zawdzięczałam książce Alex Quicho „Small Gods: Perspectives on the Drone”, która była dla mnie pierwszym punktem wyjścia do dekonstrukcji mitu drona zarówno z perspektywy dźwięku i praktyk artystycznych, jak i wojny z terroryzmem prowadzonej z użyciem dronów. To właśnie dzięki tej książce trafiłam na wiele istotnych odniesień w tym zakresie.

DA: I to popchnęło cię w stronę abstrakcji?

LK: Jak wiesz, mój język figuratywny jest głęboko zakorzeniony we wschodnioeuropejskim, postsowieckim systemie kształcenia. Nie ukrywam tego. Przeciwnie, ujawniam to i dekonstruję. Ale kiedy znalazłam się w Stanach Zjednoczonych, zaczęłam myśleć o tym, jak bardzo lokalna jest w gruncie rzeczy moja praktyka. Wojna jest lokalna i język jest lokalny. Dla mnie abstrakcja była czymś wypracowanym metodologicznie, wywiedzionym z realnych materiałów wojskowych. Myślę, że to kontrastuje ze sposobem, w jaki abstrakcja rozwijała się w Ameryce. Na mojej pierwszej wystawie indywidualnej w Nowym Jorku w 2023 roku, we Fridman Gallery, pokazałam pracę przedstawiającą żołnierza odpalającego pocisk Javelin. Była prawie całkowicie spikselizowana, złożona z prostokątnych pól, ponieważ scena była bardzo dynamiczna i abstrakcyjna. Tymczasem właśnie przed tą abstrakcyjną pracą nowojorska publiczność udzielała mi więcej informacji zwrotnych o swoim doświadczeniu wojny, niż przed bardziej realistycznymi obrazami. Wiele osób komentowało materialność malarstwa, sposób wykonania obrazu, ale jednocześnie empatyzowało z realiami wojny.

DA: To ciekawe.

LK: Jak mówiłam, lubię komponować prace w taki sposób, żeby nie było jasne, co jest pierwszoplanowe: treść czy samo malarstwo. Chcę, żeby widz dokonał własnego wyboru, własnego montażu. Zaczyna się to jeszcze na etapie przedmalarstwie, kiedy oglądam nagrania klatka po klatce. W jednej z serii biorę pojedynczą klatkę dokładnie z momentu eksplozji, kiedy cząstki lecą w powietrzu. Wygląda to bardzo abstrakcyjnie. Prawdziwy abstrakcyjny ekspresjonizm [uśmiech]. Pociągają mnie takie momenty kulminacyjne.

DA: Dostrzegam w twoim malarstwie coraz więcej abstrakcji. Wygląda na to, że postać ludzka stopniowo się rozmywa.

LK: Zaczęłam zwracać się ku temu jeszcze przed inwazją pełno-skalową. W 2018 roku obserwowałam żołnierzy z okna pracowni

mojego dziadka w Kijowie. W pobliżu znajdowała się stara baza wojskowa. Fotografowałam ich telefonem przy maksymalnym zbliżeniu i wykorzystywałam te zdjęcia w swoich pracach. Już wtedy interesowało mnie coś takiego: zarówno artysta, jak i strzelec uprzedmiotowiają ludzkie ciało, patrząc na nie przez pryzmat anatomii. Różnica stała się dla mnie jasna dopiero w 2021 roku. Malarz zawsze patrzy na powierzchnię ciała. Snajper natychmiast myśli o penetracji, o przejściu przez membranę. Być może myśli wprost o organach, nie wiem. Dla mnie fotografia nie jest przedstawieniem czegoś, co się wydarzyło. Sama w sobie jest wydarzeniem, sytuacją między ludźmi. I to całkowicie zmienia sposób, w jaki używam tego materiału.

Kiedy oglądam te nagrania i słucham komentarzy żołnierzy, zauważam, że mówią w sposób bardzo erotyczny, powiedziałabym nawet: homoerotyczny. Ciągłe wspomnienia o penetracji. W ogóle tego nie moralizuję, bo traktuję wojnę jako zjawisko o ogromnej dynamice i intensywności. Łączy się to jednak także z ideą penetracji jako formy kary. Jestem pewna, że istnieją dobrze opracowane teorie dotyczące tego zjawiska w kontekście wojny, ale nie mam jeszcze wystarczającego zaplecza teoretycznego, żeby o tym mówić. Wiele rozwiązań przychodzi do mnie intuicyjnie i dopiero później zaczynam szukać odpowiednich materiałów. Myślę, że dla praktykującej artystki jest to w gruncie rzeczy dobre podejście. Nie lubię, kiedy artyści zbyt dosłownie ilustrują teorie. To bardzo ogranicza ich w pracy.

Chcę też powiedzieć, że drastyczne treści przypominają pornografię w tym, jak potrafią niszczyć i traumatyzować. Ludzki mózg nie jest w stanie bezpośrednio przetwarzać śmierci, więc uruchamia mechanizm obronny. Śmierć pozostaje dla nas zjawiskiem abstrakcyjnym. Dlatego potrzebne jest zapośredniczenie, na przykład poprzez metaforę lub malarstwo. Czynię obraz bardziej abstrakcyjnym, ale dzięki temu przekazuję temat w taki sposób, abyśmy w ogóle mogli go przyjąć. Interesuje mnie też kwestia uprzedmiotowienia: ofiara i łowca. Kathrin Maurer dużo pisze o polowaniu, a kiedy rozmawiam z żołnierzami, ten motyw również się pojawia⁷.

⁶ Upór Lesi, by traktować fotografię jako wydarzenie, a nie reprezentację, przywodzi na myśl fundamentalne przemyślenia Arielli Aishy Azoulay dotyczące etyki fotografii. Nie wspominamy o niej w tym wywiadzie, ale rozmawialiśmy o jej tekstach prywatnie, i dlatego uważam, że warto ją tu przywołać. W książce „The Civil Contract of Photography” (Zone Books, New York 2008) Azoulay przekonuje, że fotografia nie jest zapisem wykonanym przez jedną osobę na temat drugiej, lecz sytuacją polityczną obejmującą co najmniej trzech uczestników: fotografa, osobę fotografowaną oraz widza. Każde z nich związane jest tym, co autorka nazywa „umową cywilną”, niepisany zbiorem zobowiązań, które poprzedzają sam obraz i wykraczają poza niego. Akt patrzenia nigdy nie jest neutralny: kształtują go relacje władzy, bliskości i współdziałania. Rozróżnienie Khomenko między malarzem, który skupia się na powierzchni ciała, a snajperem, który myśli o penetracji, można odnieść do tego właśnie schematu: patrzeć na cia-

ło oznacza wejść z nim w relację polityczną, a warunki tej relacji, niezależnie od tego, czy prowadzi ona ku trosce, czy ku namierzeniu celu, nigdy nie są ostatecznie ustalone.

⁷ Maurer odwołuje się do koncepcji przemocy cynegetycznej (związanej z polowaniem) Grégoire’a Chamayou w swojej książce „The Sensorium of the Drone and Communities” (MIT Press, Cambridge 2023). W pracy „A Theory of the Drone” (The New Press, New York 2015; wyd. oryg. „Théorie du drone”, La Fabrique, Paris 2013) Chamayou dowodzi, że wojna dronowa stanowi zasadniczo nową formę „polowania na człowieka”, która znosi klasyczne rozróżnienia między żołnierzem a cywilem oraz między polem bitwy a pozostałą przestrzenią. Dron nie jest jedynie bardziej efektywną bronią, lecz także obiektem filozoficznym, który przekształca moralną i polityczną architekturę zabijania.

DA: Nie korzystasz w swoich badaniach z dokumentów tekstowych?

LK: Uważam, że są bardziej traumatyczne niż obrazy. Pozostawiają ogromną przestrzeń dla wyobraźni. Pozwalają opisać rzeczy, których nie dokumentuje się w inny sposób: tortury, przemoc. Nie potrafię z tym pracować.

DA: Czy odczytujesz optykę dronów jako przedłużenie oka snajpera?

LK: Zdecydowanie tak. Dron kamikadze bardzo szybko zbliża się do celu, a operator widzi to gwałtowne przybliżenie. Jest jak kula, która ma oczy, „oko zamienione w broń”. Cały dron jest kulą. Maurer bardzo dobrze opisuje tę syntezę: połączenie spojrzenia maszyny i spojrzenia człowieka. I właśnie dlatego pojawia się półabstrakcja. Patrzy nie tylko człowiek, lecz także maszyna⁸.

DA: Ach tak, poczekaj, wyślę ci mailem ten tekst Hito Steyerl, o którym rozmawialiśmy. Nosi tytuł „In Free Fall”. Autorka wspomina w nim o pilotach, którzy opisują, jak zlewają się z samolotem, tracą z oczu horyzont i patrzą pionowo w dół⁹. Naprawdę powinnaś to przeczytać. Mówiłaś, że myślisz o snajperach już od 2014 roku?

LK: Tak. Po Majdanie, po ujawnieniu przechwyconych rozmów snajperów, przez bardzo długi czas nie wiedziałam, jak pracować z tym materiałem. Snajperzy, którzy nie strzelają: oni obserwują. Przez radio opisują to, co widzą. Posługują się niewiarygodnie precyzyjnym językiem, jakby opisywali obraz. Kiedy pracowałam (nad monumentalnym malowidłem – red.) na dworcu kolejowym w Kijowie, przypadkiem spotkałam snajpera z wywiadu wojskowego. Pokazałam mu swoje obrazy i zapytałam, jak celują oraz czy studiują anatomię. Uważam, że uczenie się od ludzi, którzy wykonują tę pracę na co dzień, jest niezwykle ważne.

DA: Wspomniałaś, że nie chcesz tworzyć z perspektywy ofiary.

LK: Tak. Dość wcześnie rozpoznałam w sobie niechęć do tego. W XX wieku ogromną uwagę poświęcano dyskursowi ofiary. Chęć zaproponować coś, co przeciwstawia się obrazowi ukraińskiego żołnierza jako ofiary okoliczności. Skupiam się na scenach przemocy w konwencjonalnej wojnie. Malarstwo jest do tego dobrym medium, ponieważ historycznie zawsze przedstawiało sceny batalistyczne. Po prostu obserwuję, jak współczesna rzeczywistość zmienia perspektywę. Nadal nie do końca rozumiemy, co dzieje się w Ukrainie. Kiedyś używałam określenia „mgła wojny”, ale żołnierze powiedzieli mi, że ten termin nie jest już trafny. Mgła wojny odnosiła się do warunków na polu bitwy, w których można było szybko rozstawić sprzęt i przemieszczać się, pozostając w ukryciu. Przy dzisiejszym zagęszczeniu dronów na niebie mgła w rozumieniu dwudziestowiecznym już nie istnieje. Drony nadzorują już właściwie wszystko, a żołnierze nazywają to „brudnym niebem”.

W Internecie jest tak wiele świadectw. Wszystkie są ważne, ale przez samą swoją ilość zamieniają się w szum i stają się niewidzialne. Ilość stwarza niewidzialność. Media społecznościowe nie są wiarygodnym miejscem przechowywania materiałów, a sam dokument wideo zawiera pewnego rodzaju pułapkę strachu: zapętla się, zaczyna od nowa i od nowa, obraca się jak kotwrotek chomika. Kiedyś złapałam się na tym, że obejrzałam tę samą eksplozję pięć razy z rzędu. Dlatego zaczęłam tworzyć takie osie czasu, pokazujące cały czas trwania nagrania w jednym obrazie, od początku do końca. Chciałam uwolnić się od tej pętli czasowej, od tego przymusu. Nie twierdzę, że moje malarstwo ma właściwości terapeutyczne, ale rama obrazu zatrzymuje coś w bezruchu i być może dzięki temu zaczynamy nabierać dystansu do archiwalnego materiału.

tłumaczenie: Anna Bergiel

redakcja: Ewa Borowska

8 Sformułowanie „oko zamienione w broń” pochodzi z książki Grégoire’a Chamayou „A Theory of the Drone” (The New Press, New York 2015), s. 12–13. Chamayou używa go, aby opisać połączenie nadzoru i zdolności zabijania, które charakteryzuje drona jako urządzenie do przenoszenia broni. W jego ujęciu działanie drona nie polega po prostu na obserwacji, po której następuje atak; dron znosi różnicę między widzeniem a zabijaniem, łącząc je w jedną ciągłą operację. Operator nosi gogle i niejako „naprowadza” drona na cel z perspektywy pierwszoosobowej, którą w ramach koncepcji Maurer można by opisać jako maksymalne wizualne zanurzenie przy minimalnym dystansie czasowym.

9 Odwołuję się tu do tekstu Steyerl „In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective”, opublikowanego w „e-flux journal” nr 24 (kwiecień 2011). Według autorki piloci w stanie swobodnego spadania są tak bardzo zdezorientowani, że nie potrafią odróżnić siebie jako podmiotu od pojazdu i całkowicie

zlewają się z samolotem. Steyerl pokazuje, że stabilna linia horyzontu, która dawniej stanowiła punkt odniesienia zarówno dla perspektywy linearnej, jak i dla oświeceniowego podmiotu, została zastąpiona dezorientującą „perspektywą pionową” (rozumianą tu jako widok z góry, z lotu ptaka – red.) ukształtowaną przez obrazowanie satelitarne, nadzór dronowy i kino 3D. Autorka przekonuje, że samoloty funkcjonują dziś jednocześnie jako narzędzia komunikacji, kamery powietrzne i maszyny do zabijania, podczas gdy przemysł rozrywkowy wykorzystuje tę samą pionową perspektywę przy konstruowaniu wyobraźni światów. Odwołując się do analizy „pionowej suwerenności” w okupowanej Palestynie autorstwa Weizmana, Steyerl opisuje, że władza geopolityczna nie jest już rozłożona na płaskiej, mapopodobnej powierzchni, lecz układa się w poziome warstwy. W tym kontekście pojawia się także pojęcie „neropolitiki” Achille’a Mbembe: kluczowe staje się przejęcie kontroli nad przestrzenią powietrzną, a nadzór sprawowany jest z góry za pomocą bezzałogowych statków powietrznych, samolotów rozpoznawczych i obserwacji satelitarnej.

LESIA KHOMENKO

Artystka multidyscyplinarna, która w swojej praktyce podejmuje refleksję nad rolą malarstwa. Dekonstruuje obrazy narracyjne, przekształcając je w obiekty, instalacje, performanse lub prace wideo.

Urodziła się w 1980 roku w Kijowie (Ukraina), ukończyła Narodową Akademię Sztuk Pięknych i Architektury w Kijowie w 2004 roku. Jest współzałożycielką i członkinią grupy R.E.P. (od 2004 roku) oraz ukraińskiej grupy kuratorskiej Hudrada (od 2008 roku). Była nominowana do nagrody Pinchuk Art Prize (2009, 2011 i 2013), wraz z grupą R.E.P. znalazła się również na krótkiej liście Future Generations Art Prize przyznawanej przez Pinchuk Art Centre (2012), a także była nominowana do Nagrody Artystycznej im. Kazimierza Malewicza (2012 i 2016).

Jej prace prezentowane były na wystawach indywidualnych i zbiorowych m.in. w Ukrainian Museum w Nowym Jorku (USA), Museum de Fundatie w Zwolle (Holandia), Albertinum w Dreźnie (Niemcy), w ramach wydarzenia towarzyszącego 59. Międzynarodowej Wystawie Sztuki – Biennale w Wenecji (Włochy), w Parlamencie Europejskim (Belgia), Museum Folkwang (Niemcy), Fridman Gallery w Nowym Jorku (USA) oraz Voloshyn Gallery w Miami (USA).

Prace Khomenko znajdują się w kolekcjach publicznych, m.in. M HKA (Belgia), Ludwig Museum (Węgry), Art Collection Telekom (Niemcy), Kupferstich-Kabinett (Niemcy), Ukrainian Museum (USA), Zuzeum Art Centre (Łotwa), Mystetskyi Arsenal (Ukraina), Maidan Museum (Ukraina) oraz Pinchuk Art Centre (Ukraina).

Artystka uczestniczyła w rezydencjach artystycznych, m.in. Oasis Pointe Residency w Miami (USA, 2022–2023), Martha MOCA Artist Residency w New Jersey (USA, 2022), Emergency Residency w Zamku Ujazdowskim w Warszawie (Polska, 2022), Working Room w Iwano-Frankiwsku w Ukrainie (2022, projekt kuratorski i udział artystyczny), Salzburg International Summer Academy of Fine Arts w Salzburgu (Austria, 2021) oraz LIA (Leipzig International Art) w Lipsku (Niemcy, 2008).

Jej twórczość była omawiana i recenzowana m.in. w „The New York Times”, „The Brooklyn Rail”, „The Washington Post”, „The New Yorker”, „The Art Newspaper” oraz „Frieze”. Khomenko brała również udział w licznych panelach i spotkaniach, m.in. w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku (2022), Eastern Connecticut State University w Willimantic (2022), James Gallery przy City University of New York (2023), Florida State University Museum of Fine Arts w Tallahassee (2023) oraz Scandinavia House w Nowym Jorku (2023).

Obecnie mieszka i pracuje w Nowym Jorku.

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE WYSTAWIE

14.03.2026 sobota 12:00
oprowadzanie
kuratorsko-autorskie

18.04.2026 sobota 12:00
oprowadzanie po wystawach
w j. ukraińskim – Yulia Kostereva

19.04.2026 niedziela 12:00
oprowadzanie po wystawach
w j. białoruskim – Alina Wawrzeniuk

kuratorka: Monika Szewczyk
koordynacja: Yulia Kostereva
identyfikacja wizualna wystawy: Katarzyna Dudziec
**tłumaczenie z polskiego na angielski
i z angielskiego na polski:** Anna Bergiel
tłumaczenie z języka ukraińskiego: Olena Pruszyńska
redakcja i korekta tekstów: Ewa Borowska
realizacja wystawy: Maciej Zaniewski, Kacper Gorysz,
Krzysztof Kazimierski, Michał Małeczek, Mateusz Smorczewski
promocja: Gabriela Owdziej, Piotr Trypus
osoby opiekujące się wystawą: Maja MacKenzie,
Krzysztof Kazimierski, Małgorzata Kopciewska,
Tomasz Lelo, Olena Pruszyńska, Mateusz Smorczewski

szczególne podziękowania:
Voloshyn Gallery, Koval Foundation, Pirus Family Foundation,
Yuri Kaplun, Waltraud Leopold

Galeria Arsenał w Białymstoku

ul. Adama Mickiewicza 2, 15-222 Białystok
tel. +48 85 742 03 53
mail@galeria-arsenal.pl
galeria-arsenal.pl

wystawa czynna

wt-nd: 10:00-18:00
ostatnie wejście o 17:30

ceny biletów

normalny 8 zł; ulgowy 4 zł
w czwartki wstęp wolny

Galeria honoruje Kartę Dużej Rodziny, Białostocką Kartę
Dużej Rodziny oraz Kartę Aktywnego Seniora 60+
Szczegółowy cennik z wykazem zniżek dostępny na:
www.galeria-arsenal.pl/dla-zwiedzajacych

Galeria Arsenał w Białymstoku oferuje wszystkim osobom
uchodźczym bezpłatny wstęp na wystawy i wydarzenia
Галерея Арсенал у Білостоці пропонує всім біженцям
безкоштовний вхід на виставки та заходи
Галерэя Арсенал у Беластоку прапануе ўсім бежанцам
бясплатны ўваход на выставы і мерапрыемствы
Arsenal Gallery in Białystok offers free entry to
exhibitions and events to all refugee persons

MIEJSKA INSTYTUCJA KULTURY

PATRONI MEDIALNI

G A L E R I A
Arsenal

Białystok 

S Z U M


mst
media na 5 tygodni

BiałystokOnline